Angelo Liberati – Corso “Composizione tecniche miste” 2021/22

Per continuare il percorso dentro l’arte del nostro tempo

42 Opinioni & Documenti — IL GIORNALE DELL'ARTE, N. 279, SETTEMBRE 2008 — Opinioni & Documenti 43

Una lectio magistralis di Arthur C. Danto: arte e filosofia

L’arte: la capirete dopo

42 Opinioni & Documenti — IL GIORNALE DELL’ARTE, N. 279, SETTEMBRE 2008

Una lectio magistralis di Arthur C. Danto: arte e filosofia

L’arte: la capir

Perché le scatole di pagliette Brillo di Warhol sono opere d’arte e le scatole vere no? Quando il mondo è stato pronto a considerare quell’oggetto un’opera d’arte? E perché? Perché prima non c’era storia. Soltanto dopo *è diventato opera d’arte. Così come soltanto* dopo *abbiamo detto che lo sparo di Sarajevo era stato la causa della prima guerra mondiale. Dice* Danto: *«La mia filosofia si occupa di come il più banale e ordinario degli oggetti possa essere trasfigurato in opera d’arte». «Mi interessava più essere letto dagli artisti che dagli estetologi di professione». «L’arte consiste nell’oggetto più un significato»*

Ho appreso dal mio maestro, John Herman Randall jr, due detti di Diogene Laerzio, l’antico biografo dei filosofi, il quale affermava che

un filosofo può dirsi nel pieno della sua maturità quando ha compiuto i quarant’anni e che la grandezza di un βίος risiede nello stretto legame tra la vita e il pensiero del suo protagonista. Ho scritto *The Artworld*, forse il mio articolo più noto, nel 1964, l’anno del mio quarantesimo compleanno; e **la mia filosofia dell’arte, ciò per cui indubbiamente sono noto ai più**, sarebbe stata impensabile in un momento precedente, anche soltanto un anno prima, e in un posto diverso da New York. L’occasione mi fu offerta da una mostra di Andy Warhol che mi colpì profondamente: facsimili di confezioni di prodotti commerciali, in particolare di un centinaio di scatole Brillo il cui design era stato ideato soltanto un anno prima dall’espressionista astratto James Harvey. **Da quel giorno, la domanda che non ha mai smesso di appassionarmi riguarda il motivo per cui quelle scatole sono opere d’arte mentre le vere confezioni di pagliette Brillo sono meri oggetti d’uso comune. La differenza tra lo status di opera d’arte e quello di oggetto d’uso comune era considerata abissale.** Le opere d’arte erano cose tenute in altissima considerazione, erano oggetto di comparazione critica, possedevano un valore, go-

Artworld scrivevo: «**vedere qualcosa come arte richiede un elemento che l’occhio non è in grado di esplicitare, uno sfondo fatto di teoria artistica e conoscenza della storia dell’arte: un mondo dell’arte**». Queste riflessioni erano il portato della filosofia della scienza in cui io e i miei colleghi credevamo. Era nostra convinzione che gli oggetti scientifici fossero «carichi di teoria», nel senso che la percezione non può mai essere un semplice vedere, ma è sempre un vedere qualcosa sotto una particolare descrizione teorica. **Vedere una linea su un oscilloscopio, come il percorso di una particella è possibile soltanto se si sa a che cosa servono gli oscilloscopi**: è richiesta, in altri termini, una specifica conoscenza scientifica per vedere la linea in quel modo. **Ma che cosa vuol dire vedere qualcosa come un’opera d’arte? Nel 1964** non era possibile dire di qualcosa che era un’opera d’arte senza chiamare in causa una teoria di un qualche genere, ovvero **lo status di opera d’arte non poteva essere dato per scontato**. Inoltre, un’opera d’arte era storicamente condizionata. **Chiunque avrebbe potuto fare qualcosa di simile alla scatola Brillo in quasi ogni momento della storia moderna, ma non sarebbe stata un’opera d’arte in un tempo di molto anteriore al 1964.** Per capire che era un’opera dovevi sapere qualcosa sulla storia. **Il mondo doveva essere pronto a considerare quel particolare oggetto come un’opera d’arte.** E cioè: doveva essere

non soltanto temporali. Ciò di cui voglio discutere oggi è la rilevanza filosofica degli enunciati narrativi per la filosofia analitica della storia, il cui esordio può essere fatto risalire alla pubblicazione nel 1942 di un famoso saggio di **Carl Gustav Hempel**, *La funzione delle leggi generali nella storia*, che fu accolto all’epoca come un contributo fondamentale al programma filosofico del positivismo logico mirante a una scienza unificata. L’idea di una scienza unificata veniva contrapposta a una distinzione, tipica della filosofia tedesca e che si voleva irriducibile, tra la natura e ciò che Hegel chiamava spirito, ovvero *Geist*, e dunque tra due tipi di scienza: le scienze naturali, o *Naturwissenschaften*, e le scienze dello «spirito», o *Geisteswissenschaften*. **Questi due tipi di scienze erano concepiti come fondati su modalità conoscitive di tipo opposto, la spiegazione (*Erklären*) e la comprensione (*Verstehen*).** Un fenomeno naturale è spiegato attraverso una legge generale, ma un fenomeno spirituale è caratterizzato da una sorta di unicità che non consente questo genere di spiegazione. Deve essere afferrato attraverso una specifica modalità di comprensione. La storia, di conseguenza, può essere compresa ma non spiegata, giacché non ci sono leggi della storia. Ogni famiglia infelice è infelice a modo suo («*Tutte le famiglie felici sono simili fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo*», incipit dell’*Anna Karenina* di Lev Tolstoj, *Ndt*). Possiamo comprendere le famiglie, che siano infelici o meno, cogliendo ciò che c’è di unico in ciascuna di esse. e ciò che vale per le famiglie vale anche per le nazioni.

devano di diritti e privilegi proprio come i cittadini di uno Stato. In un certo senso, la differenza tra le opere d'arte e le loro controparti fruibili era quasi di natura politica, visto che le scatole di pagliette Brillo, a differenza delle opere d'arte e nonostante una somiglianza superficiale con queste, non avevano alcun diritto di cittadinanza nella repubblica dell'arte. Il 1964 fu l'anno della «Summer of Freedom», che vide un gran numero di persone dirigersi nel profondo Sud degli Stati Uniti per fare iscrivere sui registri gli elettori neri che, fino ad allora, erano stati privati del diritto di voto. **La differenza del colore della pelle non poteva avere alcuna rilevanza quanto al diritto di cittadinanza. Che cosa impediva, dunque, l'«emancipazione» delle scatole commerciali dal loro status di oggetti fruibili? In che modo un oggetto acquisisce lo status di opera d'arte?** Certo, le scatole di Warhol avevano angoli e bordi affilati, eppure tutto ciò appariva trascurabile tanto quanto il colore della pelle delle persone. In *The*

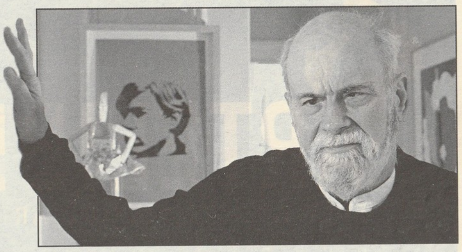
«Brillo Box» di Andy Warhol (1964)

pronto a vedere quel particolare oggetto come appartenente a un «mondo dell'arte», nel senso specifico in cui utilizzavo quell'espressione, vale a dire come membro della comunità delle opere d'arte. Nel 1964 poté dirsi concluso il mio apprendistato nell'ambito della filosofia analitica. Durante quell'apprendistato imparai a considerare i problemi filosofici come qualcosa che aveva a che fare con i termini nei quali sono posti, imparai a risalire al piano del linguaggio. In effetti, oserei dire che a quel punto mi ero già imposto nella comunità filosofica grazie al saggio *Narrative Sentences* (Enunciati narrativi), pubblicato nel 1961. Attraverso quella che **Richard Rorty** definì come la «svolta linguistica» in filosofia, i filosofi analitici incominciarono a elaborare distinzioni di tipo linguistico capaci di fare emergere problemi del tutto nuovi per la filosofia. L'enunciato narrativo semplice descrive un evento attraverso un riferimento a un evento successivo. Questo genere di enunciato diventa vero soltanto quando il secondo evento ha luogo, sebbene ciò per il quale l'enunciato è vero sia il primo dei due eventi. **Diciamo che è l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo ad aver iniziato la Prima guerra mondiale, nel senso che ha dato inizio a una serie di eventi che hanno portato, sebbene non inevitabilmente, a quella catastrofe,** con tutte le conseguenze che il mondo si è trovato ad affrontare da quel momento in poi. Quando l'assassinio ebbe luogo non era altro che una notizia da prima pagina. **Che la Prima guerra mondiale abbia avuto inizio grazie a una pallottola omicida sparata a Sarajevo** è certamente un'affermazione storiografica dozzinale, eppure, per quanto si tratti di un luogo comune, l'enunciato che lo esprime **non poteva essere noto a nessuno di coloro che seppero dell'omicidio dell'arciduca Francesco Ferdinando quando questo ebbe luogo.** ed è questa la caratteristica interessante degli enunciati narrativi: per quanto possano suonare come dei luoghi comuni una volta messi per iscritto dagli storici, non potevano essere noti, e in molti casi nemmeno essere compresi, ai loro immediati contemporanei. Adoperavo anche altri esempi, quali «La guerra dei trent'anni ebbe inizio nel 1618» oppure «Petrarca ha inaugurato il Rinascimento». Si tratta di frammenti di descrizione storica che rendono evidenti le asimmetrie dovute ai tempi verbali quando il linguaggio viene considerato in termini storici e

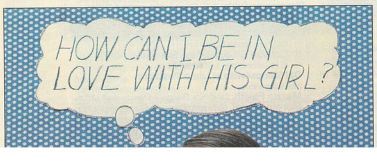
diradato l'oscurità dei termini nei quali era formulata la controversia sulla distinzione *Erklären/Verstehen*. La spiegazione scientifica consiste nel dedurre la descrizione di un evento che va spiegato (l'*explanandum*) da un insieme di condizioni necessarie e di condizioni marginali, nonché da una legge che le ricopre (l'*explanans*). **Spiegare significa, in ultima analisi, essere in grado di fare previsioni. Nell'ambito della storia non possiamo fornire spiegazioni (fare previsioni) di questo tipo, ma ciò che possiamo fare è fornire «abbozzi di spiegazione»** che si conformano più o meno a quel modello. Spieghiamo che Luigi XIV morì impopolare a causa delle sue politiche fiscali. L'impopolarità alla sua morte era prevedibile, visto lo scontento dei suoi sudditi, stanchi di pagare per le sue guerre, e data l'assenza di ragioni particolari che lo rendessero un personaggio benamato, come, ad esempio, un forte odio per i suoi avversari. Non ci sono, nella sfera storica, leggi come quelle che governano, nel comportamento dei gas, la relazione tra pressione e volume: tutto ciò su cui possiamo contare sono abbozzi di spiegazione. Il modello di spiegazione applicabile alle vicende umane e ai semplici eventi naturali è tuttavia più o meno lo stesso. L'unità della scienza non può chiedere di più, dato lo stato attuale delle conoscenze. Nella misura in cui si riduce la vaghezza dell'abbozzo di spiegazione, si riduce la distanza. In altri termini, tra natura e spirito la differenza non è sostanziale. Nei dibattiti dell'epoca, l'assenza di distinzione fu oggetto di critiche più che altro a causa dell'idea secondo cui una spiegazione delle azioni umane non potrebbe prescindere da un riferimento all'intenzionalità e al modo in cui gli agenti interpretano le situazioni in cui si trovano ad agire, cioè da un riferimento a qualcosa di molto simile a ciò che i difensori della distinzione *Natur/Geist* chiamavano *Verstehen*, una sorta di comprensione intima che non ha un analogo nel campo delle spiegazioni fisiche. Credo che sia vero, eppure, **qualunque cosa abbia fatto Petrarca, non si può certo dire che abbia inteso inaugurare il Rinascimento.** La sua azione, per come era vista dai suoi contemporanei, ha dato inizio al Rinascimento soltanto grazie al suo essere in relazione con eventi che hanno avuto luogo molto tempo dopo. L'intenzione dell'assassino di Francesco Ferdinando era di assestare un colpo a favore dell'indipendenza della Bosnia, ma ciò che produsse fu una successione di decisioni che portarono alla grande guerra, che non era certamente il fine della sua azione. E se ridescriviamo in forma narrativa «La grande guerra» come la «Prima guerra mondiale» alla luce della Seconda guerra mondiale, **è chiaro come l'uccisore di Francesco Ferdinando non avrebbe potuto avere l'intenzione di causare quell'evento, sebbene non sia affatto falsa l'affermazione secondo cui l'assassinio di Francesco Ferdinando ha causato la Prima guerra mondiale.** La mia idea è che né Hempel né i suoi detrattori si sono avvicinati a cogliere l'essenza della rappresentazione storica o narrativa e che, pertanto, non sono stati in grado di offrire un'adeguata filosofia del vivere nella storia, cioè del vivere alla luce di possibilità future a noi cognitivamente inaccessibili. L'uso di enunciati narrativi produce descrizioni la cui correttezza non può essere determinata nel tempo in cui hanno avuto luogo gli eventi cui si applicano, giacché tali descrizioni

Arthur C. Danto ha frequentato la scena artistica newyorkese negli anni Cinquanta e Sessanta prima come pittore e poi come osservatore «dopo aver deciso che ero troppo impegnato a scrivere di filosofia per poter continuare a fare arte»

ete dopo



dipendono da eventi successivi che non possono essere previsti, non essendoci leggi che consentano di farlo, e queste descrizioni non possono essere comprese, poiché implicano conseguenze che non possono essere immaginate. Nel mio libro *Analytical Philosophy of History* (*Filosofia analitica della storia*), del 1965, poi ripubblicato nel 1985 con il titolo *Narration and Knowledge* (*Narrazione e conoscenza*), ho utilizzato come paradigma la celebre poesia di Yeats, *Leda e il cigno*, che recita: «*Quel rapido fremito ai lombi causa | le mura spezzate, il tetto e la torre incendiati | e Agamennone morto*». Tutto ciò che fu generato dallo stupro di Leda era invisibile a chi avesse assistito alla violenza subita da una donna da parte di un cigno. Gli altri stupri commessi da Zeus, quello di Europa, quello di Danae, e molti ancora, non somigliano in nulla a quello che avrebbe coinvolto nello stesso corso di eventi Agamennone, Clitennestra, Oreste, Elettra, Cassandra, e, naturalmente, Ifigenia, e che avrebbe fatto apparire, retrospettivamente, il comportamento di Zeus come un destino. Nel momento in cui ebbe luogo non era altro che una delle pittoresche intromissioni erotiche di Zeus, né più né meno importante ai suoi occhi di altre intromissioni dello stesso genere. Fu importante, perché in quella occasione fu concepita Elena, sebbene si tratti di Elena di Troia soltanto in seguito a una ridescrizione narrativa, la quale sarebbe stata coinvolta in uno dei più grandi eventi dell'antichità, la Guerra di Troia. Non c'era, né avrebbe potuto esserci, alcuna legge di natura in grado di mettere in rapporto il fre-



e continua a essere, che **i problemi autenticamente filosofici sono reali e vanno risolti tutti insieme poiché costituiscono un intero interconnesso**. E giacché la natura della filosofia è a sua volta un problema filosofico che richiede una soluzione filosofica, se Wittgenstein sbagliava sulla filosofia in generale, sbagliava anche su ogni singola questione di filosofia e, questo, anche se decidiamo di non considerare le divagazioni poetiche che ornano i suoi libri. **Fare filosofia significa occuparsi di tutta quanta la filosofia nel medesimo momento**. Il che vuol dire, ancora, che i filosofi non possono essere degli specialisti. **A un certo punto del mio percorso mi fu chiaro come la totalità della filosofia fosse in qualche modo connessa con la nozione di rappresentazione**, che l'essere umano altro non sia che un *ens repraesentans*: un essere in grado di rappresentare il mondo; come le nostre storie individuali non siano che le storie delle nostre rappresentazioni e del loro mutare nel corso delle nostre vite; come le rappresentazioni formino sistemi che, a loro volta, costituiscono un'immagine del mondo; come la storia umana sia la storia del modo in cui tale sistema di rappresentazione cambia attraverso il tempo; come il mondo e il nostro sistema di rappresentazioni siano interdipendenti, nel senso che talvolta cambiamo il mondo perché si conformi alle nostre rappresentazioni e talaltra cambiamo le nostre rappresentazioni affinché si conformino al mondo. **A un certo punto ho deciso che il mio compito di filosofo dovesse consistere nell'elaborare una teoria delle rappresentazioni, ovvero costruire una filosofia di ciò che ci rende esseri umani**. Si sarebbe trattato di una filosofia della storia, della conoscenza, dell'azione, dell'arte e della mente. Si trattava di **un progetto estremamente ambizioso, concepito in un momento in cui imprese di così largo respiro erano fuori moda in filosofia e la reputazione filosofica si costruiva attraverso brevi articoli di stampo analitico pubblicati su riviste specializzate**. Ciononostante pensai che costruire un sistema filosofico in più volumi avesse tutti i caratteri della grande avventura intellettuale. L'ispirazione mi fu data, in un certo qual modo, da

nel suo tempo, come espressione del mondo dell'arte contemporanea, e come proiettato verso l'eternità, nel senso che esprimeva la mia idea definitiva di come si dovesse praticare la filosofia: come una verità valida in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo. Per via di questi due elementi, *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) è, in una certa misura, un'opera con un doppio registro: ci sono molti più tecnicismi filosofici che in qualunque altro libro pensato principalmente per un pubblico non filosofico, e allo stesso tempo **affronta con molta più immediatezza di qualsiasi altro libro concepito per un pubblico filosofico le questioni che appassionano il mondo dell'arte. Ebbi la ventura di frequentare la scena artistica della New York degli anni Cinquanta e Sessanta, dapprima come artista giunto a New York per costruirsi una carriera da professionista**, cosa che continuai a fare anche durante i miei esordi da filosofo professionista e da professore di filosofia; e poi da osservatore, dopo aver deciso che ero troppo impegnato a scrivere di filosofia per poter continuare a fare arte, quando pure fosse stata di successo. In verità, **il mondo dell'arte degli anni Sessanta aveva caratteristiche tali che mi sarebbe stato impossibile realizzarmi senza alterare radicalmente l'idea piuttosto romantica di pittura che avevo condiviso con molti artisti degli anni Cinquanta**. Non nutrivo alcun desiderio di diventare un artista Pop. **Ciononostante, trovavo avvincente dal punto di vista filosofico l'arte della metà degli anni Sessanta, la Pop art e il Minimalismo. I personaggi che mi affascinavano**, tuttavia, **Andy Warhol** in primo luogo, ma anche **Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg**, così come **gli scultori le cui opere furono esposte presso il Jewish Museum in una importante mostra del 1966, «Primary Structures», erano completamente sconosciuti alla maggior parte degli studiosi di estetica, compresi i pochi che avevano una buona conoscenza dell'arte moderna. La verità è che il mio lettore ideale avrebbe dovuto conoscere bene tanto la filosofia quanto l'arte contemporanea** per riuscire a seguire il percorso che cercai di realizzare per la filosofia dell'arte alla fine del XX secolo. Ma ovviamente era proprio un tale spiri-

Un ritratto di Roy Lichtenstein scattato da Ugo Mulas a New York nel 1964 (dal catalogo Electa della mostra alla Gam di Torino «Ugo Mulas. La scena dell'arte. Photocolors», fino al 5 ottobre)

mito ai lombi, la presa di Troia («*le mura spezzate, il tetto e la torre incendiati*»), e l'uccisione di Agamennone. Nulla di tutto ciò poteva essere previsto, ma, al limite, poteva essere profetizzato, per usare la penetrante distinzione introdotta da **Karl Raimund Popper** in *Miseria dello storicismo*. La profezia non è un'acquisizione scientifica e appare come una possibilità cognitiva solo perché siamo in grado di costruire una narrazione che dalla morte di Agamennone ci conduce, attraverso la caduta di Troia, all'istante fatale in cui Zeus ha fecondato la sua vittima. Ciò che rende significativo l'evento è il successivo interesse di coloro le cui vite furono investite dal leggendario conflitto sulla piana di Troia. È la stratificazione di interessi sull'accadimento che conferisce agli eventi un significato storico. Come dicevo, ho elaborato questa teoria nel mio primo libro, *Filosofia analitica della storia*, pubblicato nel 1965, l'anno in cui ho pubblicato anche *Nietzsche as Philosopher* (*Nietzsche filosofo*). Ho affrontato la filosofia di Nietzsche nella prospettiva di una descrizione narrativa, nel senso che ho riconosciuto in lui una sorta di filosofo protoanalitico, per le sue profonde intuizioni sulla natura del linguaggio, della mente e della verità. Di qui il titolo icastico del mio libro. Ma c'era anche un'altra considerazione, quella sulla correlazione sistematica tra le intuizioni di Nietzsche. Il luogo comune vuole che Nietzsche venga rappresentato come un autore ispirato ma impulsivo, eppure lui stesso avrebbe ammesso con piacere di essere stato un autore sistematico, cosa che gli riconosco nel mio libro. L'idea a cui ero pervenuto è che il sistema nella sua totalità non è altro che l'unità minima del discorso filosofico, tanto che iniziai a rendermi conto di come a mia volta stessi elaborando un sistema. Una volta ho letto un testo in cui Wittgenstein veniva rappresentato come uno che si burlava di quelli che credevano, suppongo avesse in mente Bertrand Russell, che fosse necessario dare una risposta a tutti gli interrogativi filosofici con un'unica soluzione. L'idea di **Wittgenstein**, naturalmente, era che i problemi filosofici non ammettono soluzioni, ma al limite dissoluzioni, dal momento che non si tratta di problemi reali e visto che la filosofia è priva di senso da cima a fondo. La mia idea era, un'opera in quattro volumi del grande filosofo ispano-americano **George Santayana** dal titolo *The Life of Reason* (*La vita della ragione*). Santayana apparteneva a un'altra generazione, a una generazione per la quale fare il filosofo voleva davvero dire elaborare un sistema in grado di trovare una collocazione alla totalità delle cose. **L'espressione «trovare una collocazione alla totalità delle cose» esprime, in un certo senso, una visione architettonica e, per quanto ci sia un elemento di arroganza nel credersi capaci di erigere un simile edificio del pensiero, la mia sensazione era che tutti noi vivessimo, chi più chi meno, in uno di questi edifici, costruiti da altri e lasciatici in eredità**. Perché, dunque, non costruirne uno più adatto al mio modo di vedere le cose? Fu così che intrapresi, piuttosto rischiosamente, l'impresa di elaborare una filosofia della rappresentazione in cinque volumi. **Non desideravo certo essere un seguace di Santayana** o di qualcun altro, **ma volevo essere una sorta di architetto suo collega, con vedute ampie almeno quanto le sue, e con un po' del suo gusto per una prosa esteticamente consapevole**. Se si sceglie la vita dello scrittore, è meglio trarre un qualche piacere dalle parole. Non ravvisavo alcuna contraddizione tra verità filosofica e vocazione letteraria. Perciò, sebbene continui a pensare a me stesso come a un filosofo analitico, sono felice di essere riuscito a intraprendere il percorso indipendente del pensatore sistematico, quale che sarà il giudizio delle generazioni future sul mio sistema. I due volumi che seguirono furono *Analytical Philosophy of Knowledge* (*Filosofia analitica della conoscenza*, 1968) e *Analytical Philosophy of Action* (*Filosofia analitica dell'azione*, 1973). **Il quarto volume, che doveva occuparsi di filosofia dell'arte**, avrebbe dovuto intitolarsi in modo del tutto ovvio *Analytical Philosophy of Art* (*Filosofia analitica dell'arte*). Tuttavia, per quanto all'epoca in cui l'ho scritto mi considerassi ancora un filosofo analitico, la mia insoddisfazione nei confronti di ciò che allora si produceva in ambito analitico era crescente, e lo era ancor più nei confronti di ciò che veniva pubblicato sotto la categoria di filosofia analitica dell'arte. Con quel titolo era già apparsa un'antologia, a cui mi rifiutai di collaborare. Era mia convinzione che la filosofia analitica dell'arte fosse troppo astratta e distante dall'arte. **Inoltre, ciò che mi interessava di più era essere letto dagli artisti piuttosto che dagli estetologi di professione**, dal momento che **le mie idee nascevano da un confronto reale soprattutto con ciò che era avvenuto nel panorama artistico di New York negli anni Sessanta, cioè con tutte le problematiche, del tutto nuove per la filosofia, che nascevano da quella specifica esperienza**. Così mi trovai un nuovo titolo e un nuovo editore. Il titolo lo trovai in uno splendido romanzo di **Muriel Spark**. Uno dei suoi personaggi, una suora dal passato piuttosto oscuro, è l'autrice di un libro di successo, *The Transfiguration of the Commonplace* (*La trasfigurazione del banale*). Suppongo che anch'io aspirassi ad avere successo con il mio libro, e in effetti, in un certa misura, è ciò che è accaduto. Si tratta della mia opera più tradotta e con tutta probabilità sarà anche quella più letta dopo la mia morte. **Il titolo lascia intendere quale sia l'argomento centrale del libro, vale a dire come il più banale e ordinario degli oggetti possa essere trasfigurato in opera d'arte**. Il mio libro era pensato, insieme, come radicato alla fine del XX secolo. Ma ovviamente era proprio un tale spirito pionieristico a rendere il libro interessante e appassionante. In un certo senso, *The Transfiguration of the Commonplace* è un'opera filosofica di stampo eccessivamente tradizionale. Il programma che la informa è quello tipico del dialogo platonico, cioè della sede in cui si è realizzata la struttura base della ricerca filosofica. **Il suo obiettivo è di definire un concetto attraverso il dialogo**. E ciò che utilizzo nel libro non sono altro che strategie dialogiche. Si tratta di stabilire una prima condizione necessaria, ovvero che essere opera d'arte significa vertere su qualcosa, possedere un significato. Anche se non si tratta di una condizione sufficiente, basta a giustificare la tesi secondo la quale **tutta l'arte è rappresentazionale, e** che **pertanto le è applicabile una sorta di semantica, così da rendere evidente l'inadeguatezza del formalismo come filosofia dell'arte**. In quanto veicoli di rappresentazioni, le opere d'arte rientrano in quella filosofia della rappresentazione che mi ero ripromesso di elaborare. Ma, ovviamente, non tutti i veicoli di rappresentazioni sono opere d'arte, cosicché si rende necessario identificare un'ulteriore condizione in grado di marcare la differenza. **La mia proposta è di considerare l'opera d'arte un veicolo rappresentativo che incorpora (embodies) il proprio significato e, per quanto non mi sia esercitato molto nell'analisi di questo concetto, la mia conclusione provvisoria è che le opere d'arte altro non sono che significati incorporati (embodied meanings)**. Credo che l'idea di significato incorporato rimandi a qualcosa che ho imparato dalla mia maestra **Susanne K. Langer**, la quale nel suo libro migliore, *Philosophy in a New Key* (*Filosofia in una nuova chiave*, 1942), **ha tracciato una distinzione tra ciò che definiva come forme discorsive e ciò che definiva come forme presentazionali**: le opere d'arte presentano i propri significati, laddove il significato di un frammento di descrizione risiede all'esterno di quest'ultima. Tipicamente, il contenuto di un enunciato ha a che fare con qualcosa che si trova nell'estensione del predicato, almeno nei casi semplici di enunciati dichiarativi. Gran parte della filosofia analitica si è interessata alla semantica delle forme discorsive. La chiave per comprendere la nozione di *embodiment* (*incorporazione*), tuttavia, è l'interpretazione. **L'interpretazione delle opere d'arte è indubbiamente la pratica fondamentale della critica d'arte. Il critico cerca di identificare il significato di un'opera e di mostrare come l'oggetto in cui il significato è incorporato sia davvero in grado di incorporarlo**. Questa semplice caratterizzazione del ruolo dell'interpretazione non esaurisce certamente la questione, tuttavia l'attenzione deve essere rivolta ai due termini chiave opera e oggetto. La domanda fondamentale in filosofia dell'arte riguarda il modo in cui l'opera è connessa all'oggetto. L'opera consiste nell'oggetto più un significato, e l'interpretazione dell'opera altro non fa che spiegare il modo in cui l'oggetto custodisce il significato che, nel caso delle arti visive, lo spettatore coglie e fruisce in quella determinata modalità di presentazione.

❑ **Arthur C. Danto**

© Rosenberg & Sellier. Il testo che qui anticipiamo, per gentile concessione dell'editore Rosenberg & Sellier, è la trascrizione della Lectio Magistralis tenuta da Arthur C. Danto all'Università di il 2 ottobre 2007, in corso di pubblicazione in « Rivista di estetica», n.s., 38 (2/2008), XLVIII, pp. 11-19. La traduzione è di Luca Morena

New York

Per amare Morandi devi capire Wright

Lo diceva Ragghianti e il regista Sydney Pollack paragona l'artista bolognese a Gehry. Nel Met con 105 opere l'eremita della pittura amato dagli americani

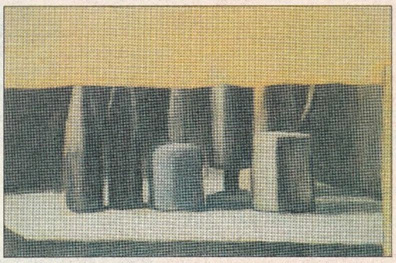
SEGUE DA P. 14, II COL.

monografia a lui dedicata: l'opera è stata recentemente pubblicata da Allemandi in un volume comprensivo di un eloquente carteggio. Con Ragghianti, invece, il dialogo fu molto più sereno. Proprio discutendo con lui di una natura morta eseguita nel 1942, il pittore notò che la parte superiore di quel dipinto era deboluccia. Così estrasse un paio di cesoie e tagliò in due il quadro, tenendo soltanto la parte in basso, quella adesso presente nella mostra a New York, donandola a Ragghianti. «*La porzione in basso*, conferma Maria Cristina Bandera, *preannunciava un'evoluzione nel modo di concepire una natura morta da parte di Morandi, laddove gli oggetti "occupano" pienamente lo spazio in senso orizzontale, mentre in quella superiore i colli delle bottiglie, tutti uguali, diradavano la composizione. Il fatto curioso è che il taglio eseguito dall'autore segue l'andamento ondulato della pennellata*».

I suoi fans: Rockefeller, Barr e Duncan Phillips

Quanto al «taglio» curatoriale della mostra, la Bandera precisa che «*la cronologia parte dal 1913, con un Morandi "già Morandi", insomma. Abbiamo privilegiato un percorso per temi, o meglio, come direbbe Morandi, per "simili soggetti", proponendo accostamenti tra dipinti con minime varianti, in maniera da mostrare come, ad esempio nelle nature morte, gli oggetti prendano gradualmente possesso dello spazio, come se lo scavassero*». Non è la prima volta che il pubblico americano può accostarsi al grande solitario di Bologna. Nel 1981 il Des Moines Art Center nello Iowa e il Guggenheim di New York allestirono una sua retrospettiva; il MoMA, dal canto suo, dedica molta attenzione al nucleo morandiano in suo possesso. Sul gradimento del collezionismo statunitense nei confronti di Morandi scrive **Lorenza Selleri**, curatrice del Museo Morandi di Bologna e autrice in catalogo di un circostanziato saggio. Il pittore, ricorda la studiosa, non varcò mai l'Oceano né salì mai su un aereo, ma le sue opere viaggiavano. Ma **dal 1929 appaiono nelle mostre del Premio Carnegie a Pittsburgh** e fra il 1932 e il 1933 sono incluse in una rassegna itinerante negli Usa, organizzata dalla Biennale di Venezia. Poi, si legge nel testo della Savelli, lo storico dell'arte **Cesare Brandi nel '46 lo consiglia di vendere due quadri ad Alexander Jolas**, direttore della Hugo Gallery di New York, mentre **il pittore Mario Bacchelli gli vende cinque acqueforti: quattro proprio al Metropolitan (a 10 dollari l'una) e una al MoMA, il cui primo direttore, Alfred Barr, era un grande estimatore di Morandi,** di cui volle diciotto opere all'interno della mostra «The Twentieth Century Italian Art», ospitata nel '49 in quel Museo. Così i collezionisti americani cominciano ad acquistare opere di Morandi (cui nel 1955 la Delius Gallery di New York dedica una personale): tra i più noti, **Nelson A. Rockefeller** di Albany e **Duncan Phillips** di Washington. **Sul rapporto tra il pittore bolognese e la pittura moderna americana si sofferma invece Miracco, in riferimento soprattutto a Rothko**. «*È un accostamento che vale soprattutto per gli acquerelli*, sostiene la Bandera, *nei quali, come scriveva Longhi, non si coglie più il soggetto. Per quanto mi riguarda, ripropongo nel mio scritto quanto già apparso nel recente film di Sydney Pollack su Frank O. Gehry su un possibile confronto tra l'opera dell'architetto americano e il pittore italiano, laddove gli oggetti, coperti di polvere e quindi "denaturalizzati", assumono un'imponenza monumentale. Ma già Ragghianti diceva che per capire Morandi bisognava aver capito l'architettura di Frank Lloyd Wright*». In catalogo (Skira), oltre ai già citati, testi di Janet Abramowicz, Flavio Fergonzi; Maria Mimita Lamberti e Neville Rowley.

❑ **Franco Fanelli**



Questa «Natura morta» del 1942 è una delle curiosità della mostra di Morandi al Met: l'autore ne tagliò la parte superiore

Londra

Rothko: ho un mio menu per i parvenu

Il pittore voleva guastare l'appetito ai «ricchi bastardi» di Manhattan

LONDRA (GRAN BRETAGNA). 35mila dollari nel 1958 erano una bella cifra, anche per un pittore che aveva già raggiunto un certo successo, che aveva mollato la gallerista Betty Parsons per Sidney Janis e che poteva permettersi di declinare un invito del Whitney Museum a partecipare a una mostra sulla «New Decade» dell'arte americana. Sta di fatto che Mark Rothko non disse di no quando gli si propose di decorare con una serie di dipinti **il Four Seasons, esclusivo ristorante nel cuore della Manhattan più proterva, in un edificio firmato da Mies van der Rohe**; avevano collaborato al progetto **Phyllis Barbara Lambert** e **Philip Johnson, due eminenti membri dell'establishment newyorkese**. **I clienti del Four Seasons** («*è carissimo e opulento ed è il più eccitante ristorante aperto a New York negli ultimi vent'anni*», salmodiavano i critici gastronomici del «New York Times») **pranzavano tra dipinti di Picasso, Miró e Pollock**, e poi era stato nientemeno che **Alfred Barr**, direttore del MoMA, a raccomandare Rothko, all'epoca cinquantacinquenne. Tempo fa, Jonathan Jones, critico di «The Guardian», sostenne che Rothko, morto suicida nel 1970, in realtà spezzò il suo «*contratto con l'umanità*» nei giorni in cui elaborò i 16 dipinti del ciclo «Seagram». Nove di essi vennero donati dall'artista alla Tate Gallery; arrivarono a Londra il giorno della sua morte. Gli altri hanno trovato posto nel Kawamura Memorial Art Museum in Giappone e nella National Gallery di Washington e ora, **dal 26 settembre al primo febbraio, l'insieme ricomposto è la maggiore attrazione fra i 50 dipinti datati dal 1958 al 1970** di una retrospettiva aperta nella Tate Modern. I quadri, infatti, non sarebbero mai stati collocati «*in quel posto*, diceva il pittore, *dove i ricchi bastardi di New York vanno per mangiare e mettersi in mostra*». Per un luogo simbolo dell'imperialismo americano (nel '57 il Seagram Building fa da scenografia al film «Piombo rovente», con **Burt Lancaster** e **Tony Curtis** nei panni di due cinici giornalisti) il più spirituale tra gli artisti del secondo dopoguerra aveva pensato a una pittura che evocasse un'architettura claustrofobica e minimalista, fatta di porte e finestre cieche. Lo aveva ispirato la visione del Michelangelo più moderno, quello della Libreria Mediceo Laurenziana da poco visitata a Firenze. Crea così un'antitesi rispetto alla trasparenza di Mies van der Rohe, e concepisce uno spazio grave e silente: niente male l'idea di rinchiudere i «ricchi bastardi» in una tomba dipinta a fosche tinte, rosso cupo e nero, come nelle pitture della città dei morti, Pompei. «*Spero di guastargli l'appetito*», ringhiava Rothko; di sicuro, avrebbe loro impedito di godersi il panorama del loro impero e avrebbe trasformato l'«American dream» in un incubo. Ma alla fine anche quello sarebbe stato un dono troppo generoso: «*La gente che mangia a quei prezzi non godrà mai della mia pittura*». 35mila dollari erano tanti, ma non abbastanza per mescolare nello stesso piatto filetto e anima. Per lui, invece, quei quadri erano davvero l'inizio dell'ultima tappa. **L'ultimo Rothko, quello che ora si vede alla Tate, è «gotico»** come l'estremo Michelangelo.

Esplora la verticalità, abbandonando le esplosioni dei gialli e degli arancioni. I quadri dal ciclo «Black-Form» (1964), le carte della suite «Brown and Grey» e l'ultimo approdo, la serie «Black on Grey» (1969-70), ora esposti, smentivano nella maniera più radicale le accuse di vuota decorazione rivolte, già all'epoca, all'Astrattismo. Restituendo l'anticipo versatogli dal Four Seasons, Rothko si teneva i quadri e iniziava la sua stagione più tragica; il surrealista di un tempo, tra neri e bruni, tornava a sondare le tenebre. Il cerchio, davvero, poteva chiudersi. ❑ **F.F.**

TATE / © 1998 BY KATE ROTHKO PRIZEL AND CHRISTOPHER ROTHKO

Mark Rothko, «Red on Maroon» (1959), uno dei dipinti per il ristorante Four Seasons di New York

BRONZI
DAL PRINCIPE
CHTENSTEIN
avori del Rinascimento
e del Barocco

Che ve ne sembra dell'America?

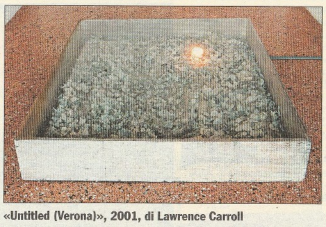
Tra Venezia e il West

La malinconia della fine di un secolo nelle opere di Lawrence Carroll

Lettera da New York di **Lucio Pozzi**, artista giramondo, docente e curioso

Lawrence Carroll (nato nel 1954) ha uno studio a Los Angeles e uno a Venezia, luoghi che in un certo qual modo si riflettono nella sua arte. **Più si avanza verso il West negli Stati Uniti e più si trovano artisti che danno importanza alle tecniche e ai materiali con i quali costituiscono le loro opere, perfino se sono tecniche altamente automatizzate**. Si va dal legno intagliato a mano di Italo Scanga alle composizioni di rottami di Bruce Conner, dalla manipolazione di vetri polarizzati di Larry Bell alle fantasie cibernetiche di Charles White, ai giocattoli di Mike Kelley. Insomma, con una generalizzazione oltremodo semplicistica, **mentre a New York ci si occupa più dei concetti, là si intensifica il fattore artigianale della pratica artistica**. Credo che questa tradizione derivi dal «fai da te» dei pionieri che si facevano influenzare anche dalle popolazioni native.

Carroll dà molta importanza al tocco della propria mano in ognuna delle sue opere. È l'esatto opposto di uno come Jeff Koons che fa fabbricare tutto dall'industria o dagli assistenti. Opposto anche perché tanto quanto quello cerca il gesto sensazionale, questo si defila là dove lo spettatore deve cercarlo con attenzione. Egli attiva l'oggetto e la sua superficie con una tattilità che potrebbe esser letta con la punta delle dita perfino da un cieco. Per esempio, ci devono essere sostegni solidi dietro alle tele perché possa costruirne la superficie come un graffatore impazzito che continua ad aggiunge fazzoletti di tela attaccandoli uno sull'altro sparandoci migliaia di graffe metalliche. Ma questo è solo uno degli elementi dei suoi lavori. L'inventario dei mezzi e delle tecniche con le quali li monta è molto ampio. **È un pittore erudito che trae da tutta la storia dell'arte contemporanea lo spunto per la sua arte, ma non è affatto un citazionista** perché il passato è per lui un dizionario da riciclare in invenzioni diverse dalle fonti che danno loro origine. Come i primi artisti analitici, Carroll gira e rigira l'entità della pittura in tutte le salse . Si occupa della posizione del «quadro»: può esser appeso al muro faccia al pubblico, può esser piatto o fatto di molti quadri sovrapposti come frittelle. Può esser poggiato al pavimento o fuoriuscire dal muro a faccia in su, come una mensola a sbalzo. Può esser attaccato di fianco, come un libro incollato al muro dal dorso. Può esser spesso o sottile e quando è spesso, perché no, può diventare un contenitore. Dei lavori contengono foglie d'edera artificiale o una coperta piegata. Vi sono dei quadri ai quali è appeso con del fil di ferro un paio di scarpe o una lampadina accesa. I formati nei quali sono disposti le superfici e gli oggetti sono quelli, semplici alternanze di verticale e orizzontale, adoperati dagli epigoni del formalismo ortogonale che sembra rinnovarsi senza esaurirsi mai. Il tutto è filtrato da una delicata sensibilità che ricorda i più evanescenti gesti di Paul Klee o i preziosi, discreti equilibrismi dei piccoli acquerelli di Julius Bissier. Carroll però lo fa non solo in piccoli frammenti ma anche in oggetti alti più di tre metri. Questa sensibilità si esercita nell'applicazione della pittura sulle superfici. **Una pittura con colori bianchicci a basso contrasto scelti e stesi con grande cura. Non sono quadri bianchi**. Il tono è un giallino di colla da muro scrostata, ma a ben guardare si scopre il bianco azzurro vicino al bianco verdognolo, al bianco giallino e rosa mischiati con follia ossessiva. Sono applicati, sfregati, rimossi, riapplicati con pennelli e stracci fino a raggiungere la luce intuita dall'artista.



«Untitled (Verona)», 2001, di Lawrence Carroll

Quando ho visto per la prima volta dei lavori di questo pittore mi sono sentito un po' lontano da quella che mi sembrava una formula di colore e materiali di compiaciuta povertà: sempre lo stesso tono e un'insistenza sul controllo. Poi quando ho visitato la sua retrospettiva al Museo Correr di Venezia, osservando come il colore viene scurito con cura pittorica in modulazioni impercettibili verso l'alto e vicino a un orlo, **mi sono accorto di quanta passione maniacale egli metta nel cercare il tono giusto per la pelle di ogni sua opera e di come questa si traduca in un'emozione mia di spettatore che ricorda i tramonti, l'accumulo del tempo, lo sguardo vivo**. Per di più mi sono accorto di come egli abbia piazzato ogni cosa nelle stanze del museo per rispondere alla specificità di questa mostra. Per esempio, il lavoro qui riprodotto adagiato per terra, nel catalogo della Collezione Panza si trova non poggiato sul pavimento ma appeso al muro. Carroll ha poi abbassato le luci, ha studiato i passi dei visitatori, ha distanziato il vuoto e il pieno in modo assolutamente convincente. In una piccola stanza all'entrata del Correr, Carroll ha collocato un quadretto di Giorgio Morandi, il suo mentore ideale. La delicatezza di Morandi, a mio parere, ha una violenza arrabbiata che Carroll non ha. Al Correr ho visto invece nelle sue opere un esercizio di forma e d'ispirazione che ricorda *Morte a Venezia* di Thomas Mann e le più disperate poesie di Baudelaire. **I suoi materiali sono all'apparenza rozzi ma, candeggiati dal trattamento al quale li sottopone l'artista, diventano attraenti quanto i vecchi muri di Venezia**. Ed è qui che si completa la polarità geografica con Los Angeles. La malinconia dell'intonaco slabbrato che tanto attirava i pittori informali e i loro collezionisti si intreccia in Carroll col gioco di includere vecchi giornali, legnetti scartati, teloni tirati fuori dall'abbandono della mitica pattumiera americana.

La malinconia della fine di un secolo è una delle caratteristiche di questo artista. Egli ripropone un'epoca finita. Per me, **tutto, dalle edere funeree alle scarpe di Van Gogh appese a un filo di ferro tipo Joseph Beuys, alla coperta piegata, ancora di Beuys, punta al passato, alla memoria, alla fine della dolce estetica** e piace a coloro che ben protetti dalle mura degli appartamenti e dei musei gioiscono con nostalgia del crepuscolo e dell'entropia di un'intera civiltà.

Carroll copre quasi tutto quelche fa con cera. Questa della cera è una questione dibattuta. In lui, la cera pare servire sia come ultimo tocco di distacco, come quella pellicola umida e fredda che copriva la pelle della mia mamma poche ore dopo la sua morte, sia anche come tocco di seduzione epidermica. Jasper Johns usava la cera mischiata al colore nei primi quadri. Albano Morandi la usa non per sedurre ma per esternare brutalmente sia la finezza sia l'indifferenza degli oggetti, Domenico Bianchi la usava per abbellire, Wolfgang Laib la usa come parte mistica della natura, come il polline, il latte.

In pittura io mi chiedo sovente se senza cera non si sia obbligati a definire il tono e il croma del colore usato con ancora più attenzione che quando la si usa. La cera aggiunta sopra o dentro il colore, diventa spesso una stampella alla quale appoggiarsi quando manca il coraggio di arrischiarsi nel pauroso territorio della pittura.